قطعه های پراکنده، حس های پیوسته– قسمت دوم

بازی های فیلم «تقاطع» و حرف های بازیگرانش

زمان انتشار : آبان ۱۳۸۵

این مطلب در هیچ نشریه ای به چاپ نرسید

این مقاله/گفت و گو به دلیل دیر آماده شدن و نرسیدن به چاپ در مجله دنیای تصویر، و بعدتر هم به دلیل حجم بالایش که باعث دوقسمتی شدن در همین سایت هم شده، جای دیگری چاپ نشد.

❊

❊

علیرضا حسینی زاده به نقش امیر

تجربهٔ تب آلود

علیرضا حسینی زاده را از کلاس های مؤسسه فرهنگی- هنری کارنامه می شناسم. گهگاه با ترکیبی از شوخی و جدی، به خودش هم گفته ام که در ادامهٔ اجراهای کلاسی و کارگاهی اش، شاید انتظار این بازی را در اولین فیلم او نداشتم و از کارش به عنوان تجربهٔ اول، در برخی بخش ها غافلگیر شدم. اما نظر من و قضاوت های مبتنی بر تمرین های اولیه، چندان مهم نیست. مهم وقتی است که آزمون عینی و حرفه ای از راه می رسد: او در نخستین نقشش، هم فیلم اثرگذار و ماندگاری را تجربه کرده و هم به دستاورد استانداردی در کار بازیگری رسیده که درست برعکس بسیاری از تجربه های اول، تماشاگر را برای پیگیری سرگذشت شخصیت، آزار نمی دهد و راحت و کم دردسر پیش می رود. این ضمناً لزوم وسواس او را در ادامهٔ این مسیر، بیشتر می کند.

اگر بخواهیم شخصیت های تقاطع را به لحاظ خصوصیات و گرایش های اخلاقی، دسته بندی کنیم، امیر در میانهٔ آنها قرار می گیرد و در تمام طول مسیر تصادف در یک سوم اول فیلم تا انتهای ماجرا، با احساس گناه خود درگیر است. این موقعیت، طبعاً به معنای گرایش های دوگانهٔ شخصیت است و این

می تواند برای ایفاگر نقش او چالش جذابی باشد. حسینی زاده که قاعدتاً به عنوان یک هنرجوی در آستانهٔ فارغ التحصیلی، می توانست نسبت به هر نقشی که چندان کوتاه نباشد، دچار ذوق زدگی شود، این قابلیت را تشخیص داد و به این چالش به عنوان زمینه ای برای پذیرش و اشتیاق در قبال آن بها می داد: «داشتم اواخر دوره بازیگری کارنامه را می گذراندم که در زمستان سال ۸۳، دوست عزیزم بهرام رادان پیشنهاد حضورم در نقش امیر را هم به من و هم به آقای داودی مطرح کرد. بار اول طبعاً از من تست گرفتند و بعد از این مرحله بود که انتخاب توسط کارگردان به انجام رسید. در همان فیلمنامه خوانی اولیه دیدم که شخصیت امیر قرار است اول خودش بر اساس بعضی ارزش های از یاد رفته، به احساس گناهی که دارد، توجه کند و در ادامه، دیگران را چه در دل شخصیت های داستانی فیلم و چه در زمان تماشای آن، به یاد آن ارزش ها بیاندازد. در این شرایط، این نکتهٔ نقش برایم خیلی جذاب بود که می دیدم الآن درصد بالایی از آدم های دوران ما مثل پدرام (بهرام رادان) رفتار می کنند و امیر به نوعی در اقلیت قرار می گیرد. به غیر از این تفاوت و نوسانی که امیر در بین دو قطب سر و خیر، درگیر آن می شد، نکتهٔ جالب دیگر این پیشنهاد و این نقش برایم این بود که در ابعادی کلی، شخصیت یا دست کم انتخاب های فردی امیر به خودم نزدیک بود. نمی خواهم ادعا کنم که مثلاً آدم خیلی صادق و درستکاری هستم و اینها. ولی اگر در موقعیتی مثل امیر قرار بگیرم، دقیقاً همین حال و وضع را پیدا می کنم!».

این اتفاق جالبی است که در سینمای محافظه کار و سنتی ایران که به لحاظ روایت و تجربه های ساختاری،معمولاً اتفاق تازه ای در آن روی نمی دهد، حسینی زاده تصادفاً در اولین فیلمش با یکی از نمونه های انگشت شمار بازی با ساختار روایی کلاسیک همراه شده و شکلی از حضور در پاره های مختلف و بریده بریدهٔ زندگی شخصیت را تجربه کرده که امکانش برای صدها بازیگر این سینما، تا به حال فراهم نشده است. از او در این باره می پرسم. می گویم آیا تفاوتی بین بازی در فیلمی با این نوع روایت و فیلمی

با ساختار خطی و معمول، قائل است؟ «نمی شود گفت که در دقایق حضور بازیگر جلوی دوربین، تفاوت خارق العاده ای وجود دارد. رج زدن کار معمولاً همین فاصله های زمانی را بین نماهای مختلفی که بازیگر بازی می کند، به وجود می آورد. ولی قبلاً هم موقع دیدن فیلم هایی مثل ۲۱ گرم یا مثلاً فیلم رودخانهٔ مرموز که به شکل دیگری داستان سه نفر را بازگو می کرد، به این فکر می کردم که بازیگران باید موقع اجرای خیلی از صحنه ها برای خودشان پیش داستان هایی بسازند و با تجسم آنها، موقعیت را خلق کنند. تماشاگر مثل فیلم های سرراست و خطی، همهٔ اتفاقات را نمی بیند ولی باید عکس العمل آدم ها را بعد از وقوع هر اتفاقی باور کند. مثلاً در همین تقاطع، ما امیر را هر روز نمی بینیم. فیلم با نمایش بخش هایی از ماجراهای متوالی، پیش می رود. اما وقتی از امیر می شنویم که چند روزی است با مادرش حرف نمی زند، باید مقدمات این قهر را در رفتار بین او و مادر حس کنیم. این که آن روزهای سرسنگینی و سردشدن روابط شان چه طور طی شده، باید در ذهن بازیگر به تجسمی درست برسد تا موقعیت بعدی اش هم برای مخاطب باورپذیر شود. با این پدیدهٔ پیش داستان سازی و تکیهٔ بازیگر به تخیل برای پرکردن نقطه چین های بین مقاطع مختلف زندگی شخصیت، از سر کلاس های کارنامه و آموخته هایم از اساتید آن جا آشنا بودم و همهٔ تلاشم را برای تخیل موقعیت هایی که امیر را در دل آن نمی بینیم، به کار بردم».

اما این روایت چندداستانی، تنها تفاوت ویژهٔ کار حسینی زاده با اغلب تجربه های اول نبوده. تفاوت عجیب تر که باز هم به شکلی تصادفی و از سر بدبیاری او رخ داده، این است که در تمام طول چند روز حضورش جلوی دوربین فیلم تقاطع، مریض بوده و گاه با تب بالای ٤٠ درجه سرصحنه حاضر شده: «تب و لرزم آن قدر شدید بود که وسط فصل گرما، به محض تمام شدن هر پلان، یک یا دو پتو می پیچیدم دورم! در آن سکانس مهم و حساسی که امیر با مادرش حرفش می شود و بالاخره از او سیلی می خورد، آنفولانزا طوری بود که حتی دیالوگ ها را هم به سختی می گفتم. زبانم شل و بی رمق بود و موقع حرف

زدن، سنگینی می کرد. سکانسی بود که حرمت چندسالهٔ بین مادر و پسری که همیشه با ادب و احترام با هم رفتار کرده اند، می شکست. با آن حال مریضی، نگران بودم که نتوانم درست اجرا کنم. ولی آقای داودی می خواستند با همان شرایط فیزیکی، صحنه را بگیریم».

داودی به این نکته اشاره می کند که اصلاً همین رنگ پریدگی و اضطراب و سخت حرف زدن علیرضا برای ایفای نقش در آن موقعیت، بسیار مناسب بوده. می گوید اساساً همین را می خواستیم که تماشاگر حس کند امیر حتی حال و نای حرف زدن با مادر معترض اش را هم ندارد. حتی می توان گفت که همین بی رمقی و بی حوصلگی، آن عصبانیت لحظات بعد و گستاخی امیر در اسم آوردن از داریوش (مجید مظفری) را برای بیننده، باورکردنی تر می کند.

بیشترین سکانس های حضور حسینی زاده در فیلم، یا با فاطمه معتمد آریاست و یا با بهرام رادان. شاید به عنوان یک بازیگر، بتوان از او دربارهٔ نتیجه و شکل کارش در این دو موقعیت متفاوت سؤال کرد. آیا در این بخش های مختلف، سطح کیفی کارش را متفاوت ارزیابی می کند؟ «خارج از حیطهٔ سینما، با نریمان حامد پسر خانم معتمد آریا دوست هستیم و به غیر از این، ایشان را از روی بازی های متعددی که در فیلم های گوناگون دیده بودم، می شناختم. اما به بهرام رادان به عنوان یک دوست، نزدیک تر بودم و این نزدیکی خیلی جاها بهم کمک کرد. در حس ها، ادای دیالوگ ها، میمیک صورت و کل ایفای نقش. خودم تصور می کنم در این سکانس های مشترک با رادان، راحت تر بوده ام. به اصطلاح با او «ندار» بودم. به خانم معتمد آریا به چشم یک پیش کسوت نگاه می کردم و حالا که فیلم را بارها دیده ام، حس می کنم ایشان یک جور روانشناسی ظریف و تدریجی در طول فیلمبرداری به کار برد که باعث شد به تدریج همان حس صمیمیت مادر و فرزندی بین مان شکل بگیرد. برای همین بود که وقتی در همان شب معروف، داشتم پلان سیلی خوردن امیر از مینو را بازی می کردم، واقعاً حسم این بود که دارم از مادر خودم کشیده می

خورم. پذیرفته بودم که این سیلی در این موقعیت بین مادر و پسر، طبیعی است. چون از شانس من این پلان دو سه باری تکرار شد، یک بار فکر کردم یک act مشخصی به عنوان واکنش امیر به سیلی، اضافه کنم. ولی آن حس مادر و فرزندی که روانشناسی تدریجی خانم معتمدآریا باعثش شده بود، متقاعدم کرد که امیر سیلی را می خورد و چیزی نمی گوید و فقط پشت می کند و از خانه بیرون می رود».

اما تحلیل شخصی من این است که علیرضا در سکانس های بازی مشترکش با رادان، به اندازهٔ بخش های حضور امیر به اتفاق مادرش موفق نبوده. دلیلش به سادگی، تفاوت بین «کاریزما»ی رادان و اساساً سلطه جویی شخصیت پدرام نسبت به امیر و بقیهٔ اطرافیانش است که موجب می شود بازی رادان بیشتر از هم بازی مستقیمش به چشم بیاید. این شاید به تنهایی ایراد کار حسینی زاده محسوب نشود و نتیجهٔ تفاوت کاراکتر دو نقش باشد که یکی بیش از دیگری، نمایشگری و ادعا و تحکم می کند. ولی در برخی سکانس ها مثل واکنش های بعد زا صحنهٔ تصادف، آن قدر که رادان می داند باید چند بار «بریم» گفتن پدرام را با چه بیان و حس های متفاوتی اجرا کند، بازی حسینی زاده تااندازه ای کم جان به نظر می رسد و حتی این حس به بیننده دست می دهد که ذهن امیر کمتر از پدرام، درگیر بحران حادی است که با واقعهٔ تصادف در زندگی آنها روی داده. چون شدت التهاب و به هم ریختگی را در نگاه و میمیک بازیگر، کمتر از آن یکی می بیند. در حالی که طبق معادلات رفتاری، قاعدتاً باید امیر خیلی به هم ریخته تر از پدرام باشد. ولی حرف نهایی خود حسینی زاده، می تواند همین میزان و سطح استاندارد بازی اش را هم ستودنی جلوه دهد: «این چیزی که می خواهم بگویم، فقط نقل یک خاطرهٔ کلی است و طبعاً توجیه ضعف های کارم نیست: موقع دیدن فیلم در جشنواره فجر پارسال، دیدم بعضی از پلان ها را درست و حسابی به یاد نمی آورم! معلوم است موقع گرفتن آن نماها، تب ام آن قدر بالا بوده که جزئیات کار بر روی آن پلان مشخص، در خاطرم نمانده است»!

بهرام رادان به نقش پدرام

هر چه منفی تر، بهتر

در مرحلهٔ پیش تولید و انتخاب بازیگران فیلم تقاطع، به بهرام رادان که جایگاه اعتباری قابل ملاحظه ای – هم نزد عموم سینماروها و هم در نظر اهالی تخصصی سینما- یافته بود، پیشنهاد خاصی مطرح شد که با نوعی آزادی عمل همراه بود: داودی فیلمنامه را به او داد و ازش خواست که میان دو نقش امیر و پدرام، خودش یکی را انتخاب کند. خود داودی می گوید که حس شخصی و درونی اش، همین بازی رادان به نقش پدرام بوده. ولی بابت این که در انتخاب شاید نامعمولش برای بازی رادان در نقشی منفی، به اطمینان برسد، خواسته ببیند که انتخاب خود او چیست. هر کس که فیلم را دیده، اگر زمان سنجی تقریبی درستی در ذهن داشته باشد، می داند که حجم حضور امیر در طول داستان، به طور محسوسی بیشتر و طولانی تر از پدرام است و صرفنظر از این، طبعاً تماشاگر با او همدلی و همراهی می کند و نسبت به پدرام، هیچ گونه سمپاتی ندارد. با این اوصاف، این که رادان نقش پدرام را انتخاب و ایفا کرده، قطعاً رگ و ریشه ای متفاوت با عادات کلیشه ای انتخاب نقش در نزد بازیگران سینمای ایران دارد. بازیگرانی که عادت کرده اند یا نقش مثبت بازی کنند و یا هنگام بازی در نقشی منفی، به دو طریق آن را توجیه پذیر جلوه دهند: یا در مصاحبه ها و بازتاب ها، مدام یادآوری می کنند که نقش و خصوصیاتش خیلی از آنها دور بوده تا مبادا فکر کنیم خودشان هم چنان خصوصیاتی داشته اند! و یا سعی می کنند با اتکا به کلیشه های مربوط به شخصیت پردازی خاکستری و امثال آن، اصلاً شخصیت را توجیه شدنی و خصلت های منفی او را طبیعی و نه چندان بدآمدنی معرفی کنند. این نگرانی محافظه کارانه در قبال بازی در نقشی منفی را مقایسه کنید با دغدغه و اصرار بزرگانی چون براندو و دنیرو و نیکلسون و هافمن که وقتی بدمن بازی می کنند، هیچ ابایی ندارند که تا بیشترین میزان ممکن، مشمئزکننده و هولناک جلوه کنند.

می شود همین نکته را از دل انگیزه های رادان برای بازی به نقش پدرام، استخراج کرد: «مدت ها بود دوست داشتم نقش منفی را تجربه کنم و از منفی شدن کاملش هم نترسم. خود آقای داودی می گفت نگران بوده که مبادا من امیر را انتخاب کنم. ولی با وجود زمان کوتاه تر نقش پدرام که البته ملاک سطحی و عامی است، آن را انتخاب کردم تا خودم را در چالش ایفای نقشی سیاه – و نه خاکستری– قرار بدهم. راستش را بخواهید، تا پیش از نقش و فیلم سنتوری آقای مهرجویی، واقعی ترین نقش کارنامه ام برای خودم همین پدرام بود. برایم عینیت کامل داشت. از جوان عاصی آواز قو، از اسماعیل گیلانی و بازمانده از جنگ در فیلم گیلانه و از روای منزوی و مالیخولیایی فیلم و داستان گاوخونی برایم دست یافتنی تر بود. آن نقش ها را بی شک دوست داشته ام که بازی کرده ام. ولی این یکی را سوای فیلمنامه، دور و بر خودم می شناختم. در خانواده های تازه به دوران رسیده، در این جوان های متکی به پول پدر که آن را جانشین تحصیل و شغل و همه چیز می کنند، بارها مشابهش را دیده بودم و برای آدمی با مشاهدات و تجربیات من، واقعی تر بود».

بازیگری که نقشش را تا این حد در بین مشاهده های خود دارد، حتماً در طول کار ایده ها و نکته های برای اجرای آن مطرح می کند. جالب این جاست که مسیر این ایده ها هم با همان جسارت رادان در هر چه منفی تر دیدن این نقش، همسو بوده: «عادت و عقیده دارم که در طول بازی در یک نقش، باید از جانب او دنیا را نگاه کنم و کارهایی را که به نظرم از او سر نمی زند، در بازی ام انجام ندهم. بی آن که بخواهم او را همیشه حق به جانب و قابل توجیه بدانم، ازش دفاع می کنم. یعنی واقعیت وجودی خودش را در نظر می گیرم و از طرف او حرف می زنم. در این مورد، آقای داودی به معنای درست کلمه، «روشنفکرانه» عمل کردند. یعنی چیزی را که قبول نداشتند، با بحث و استدلال رد می کردند. کارگردان هایی که به همهٔ پیشنهادهای آدم «بله» می گویند، بی تعارف کسل کننده اند. اغلب نکاتی که به این عنوان،

میان من و کارگردان تقاطع رد و بدل می شد، بر سر کلملت دیالوگ ها بود و از این فراتر نمی رفت. ولی یک نکتهٔ کلی بود که من دوست داشتم پدرام با وجود سیاه کاری اش، موفق شود از ایران برود. می گفتم ای کاش یک نمای دور از پرواز هواپیما در پایان فیلم ببینیم تا برخلاف کلیشه های اخلاق زدل همیشگی، یک بار هم این سینما نشان مان دهد که مثل ولقعیت هرچند تلخ زندگی، خیلی اوقات بدهایی هستند که به سزای اعمال شان نمی رسند. این البته به حیطهٔ اختیارات حرفه ای من مربوط نبود، ولی از همان زاویهٔ دفاع کردن از جانب نقش، این را می گفتم. خب، این نکته ای است که به تفکر حاکم بر فیلم ربط دارد و طبعاً آقای داودی خودش در این باره تصمیم گرفت و فیلم را طوری به پایان برد که نمی دانیم پدرام موفق به فرار می شود یا نه».

در سکانسی از فیلم که پدرام و امیر در پارک با هم حرف شان می شود، بازی رادان جلوهٔ عجیب و بدیعی از مراودات میان دو مرد را در سینمای ایران به نمایش می گذارد: نوع رفتار و میمیک او، اخمش، لحن صدایش که به امیر می گوید «آروم، آروم» و حتی نوازش توأم با خشونتی که با گرفتن سر امیر همراه است، حس پنهان و مبهمی از نوعی جلول شبه اروتیک را در صحنه جاری می کند که البته با نمابندی خاص فیلمساز و فیلمبردار، تقویت می شود. رادان این برداشت را از اول در ذهن داشته: «طبعاً و با توجه به شرایط و قواعد، ما در سینمای ایران قصد و امکان نمایش وجوه جنسی را نداریم. ولی به نظرم گاهی در نظر گرفتن این ابعاد به عنوان بخش انکارناپذیری از ذهنیات و زمینه های درونی شخصیت های فیلم، هم ضروری و هم از نظر روانشناسی شخصیت، سودمند است. در این سکانس تقاطع هم من در ادامهٔ هدایت کارگردان، حسم این بود که پدرام در برخورد با دوست هم جنس اش هم این وجه را در لایهٔ زیرین رفتارش دارد. حتی نوازش و دعون به آرامش اش هم محکم است و با تسلط است. اصلاً برداشتم از پدرام این بود که حتی توی خواب هم مواظب استیل و نوع دراز کشیدنش است. همه اش می خواهد همه کار را

با استیل آرتیستی و چشمگیر انجام بدهد. این جا هم آن گرایش در او و در تسلطی که روی امیر اعمال می کند، وجود داشت. حتی جایی که در سکانسی دیگر به امیر می گوید که بعد از سفر یا فرار به خارج از کشور، «راحت می گیری می خوابی»، باز من اشارهٔ پنهانی به همین امر را در حرفش می دیدم».

و بالاخره باید به تفاوت رفتار و نوع مواجههٔ پدرام با امیر از یک طرف و نوع رویارویی اش با پدر و مادرش (محسن قاضی مرادی و مهوش وقاری) از طرف دیگر اشاره کنم که به نظرم آمد رادان با تفکیکی کاملاً حساب شده، آن را در بازی اش رعایت کرده. به دلیل احتیاطی که پدرام در برخورد با والدین اش دارد، رادان این صحنه ها را عملاً با نوعی منطق «بازی در بازی» ایفا کرده. به این معنا که ما می دانیم پدرام دارد مظلوم نمایی می کند و قصهٔ ساختگی اش دربارهٔ دختری که ازش «ای یار مبارک باد» می خواهد، برای فریب پدر و مادر و فراهم کردن امکان خروج از کشور است؛ ولی بازی او باید طوری باشد که باور کنیم پدر و مادر متوجه نقشهٔ پدرام نمی شوند: «هر دو صحنه ای که می گویید، یکسره و به اصطلاح به شکل پلان-سکانس گرفته شد. صحنهٔ فروشگاه پدر روز اول فیلمبرداری بود و هنوز توی mood بد شخصیت پدرام نرفته بودم و برای همین آن مظلوم نمایی توأم با گله مندی از توپ و تشرهای پدر، خیلی سخت نبود. ولی در سکانسی که پدرام دارد با زمینه چینی، مادرش را برای فراهم کردن امکان خروج او از ایران آماده می کند، یک جا که سرم را روی سکوی آشپزخانه تکیه داده بودم، چانه ام روی دستم بود و فکر کردم همین روش حرف زدن را البته با برداشتن دست از روی چانه، به کار بگیرم. همهٔ ما یک وقت هایی در بچگی یا نوجوانی خواسته ایم پدر و مادرمان را گول بزنیم و از این موقعیت، تجربه ها و خاطره هایی داریم. به این فکر کردم که وقتی یک بچه می خواهد چنین کاری بکند، گاه چیزهایی می گوید که خود کلماتش به درستی شنیده نمی شود. به خصوص بچه هایی که باهوش ترند، آوای کلمات شان به گوش پدر و مادر می رسد ولی خود کلمات، واضح نیست. این جاست که بعد از نق زدن یا درخواست بچه، پدر یا

مادر می پرسد «چی گفتی؟» و بچه ج.اب می دهد «هیچی». این «هیچی» در اصل یعنی برد بچه؛ یعنی دارد به پدر و مادر می گوید بیایید توی زمین من. یعنی توانسته آنها را نسبت به تقاضایش کنجکاو کند و به دنبال حرف خودش بکشاند. در این سکانس هم من با همین حس بازی کردم. دیدم اول باید پدرام زمینه را بچیند و بعد که مادرش اصرار می کند بقیه اش را بگو، طوری نگاه کند که دیگر می داند قلابش به طعمه گیر کرده و پیروزمندانه آن را بالا بکشد!».

این مطلب با محوریت بحث بازیگری در تقاطع، طبعاً به زمینه های تولیدی فیلم تقاطع که اتفاقاً با جدل ها و دشواری هایی همراه بوده، نمی پردازد. ولی رادان در انتهای آن چه درباب نقش آفرینی در فیلم گفت، به این وجه هم اشاره ای کرد که نمی شود از نقل آن گذشت: «امیدوارم مردم فیلم را ببینند. فیلم خاصی است و تلاش های زیادی شده تا به این سطح از کیفیت و استاندارد برسد. از نظر روند تولید می شود گفت از اعضای زحمتکش و صد در صد حرفه ای این گروه، سوء استفاده مالی شد. خب اگر همه یک بار مصرف بودیم که هیچ، مشکلی نیست. ولی اگر تهیه کنندگان فیلم بخواهند با هر کدام از اعضای فعال و مطرح این گروه، همکاری دیگری داشته باشند، بعید می دانم با پاسخ مثبت مواجه شوند».

سروش صحت به نقش ناصری

غمی که همیشه همراه عشق است

نقش آقای ناصری، کارمند تلویزیون که از اتاق فرمان به صورت همکاری که عاشقش شده یعنی مهسا (باران کوثری) نگاه می کند و با حوادث هولناک بعدی، سر از آسایشگاه روانی در می آورد، نقش بسیار کوتاهی در فیلمنامهٔ تقاطع بوده که بازیگری با سابقهٔ نقش های اصلی و مفصل، ایفای آن را به عهده گرفته است. سروش صحت دربارهٔ دلیل این پذیرش می گوید: «دلیل اولش خود آقای داودی بود. همکاری قبلی مان در فیلم نان و عشق و موتور هزار و احترامی که برای خودش و دیدگاه هایش قائلم، باعث می

شد که پیشنهاد یک نقش کوتاه از سوی او برایم فرقی با نقش عمده و بلند نداشته باشد. دلیل دوم این بود که با خواندن فیلمنامه، متوجه شدم فیلم دست کم در مقیاس سینمای ایران، تجربهٔ کاملاً تازه ای است که به هر حال دوست داستم بخشی از آن باسم. دلیل سوم هم تجربه ای بود که قبلاً از سر گذرانده بودم: این که گاه در برخی فیلم ها، وقتی فیلمنامه را دوست دارم و با آن نسبت خوبی برقرار می کنم، ممکن است نقش کوتاه بازتاب هایش بیشتر از بعضی نقش های بلند باشد. مثل نقش آقای گلچین در فیلم گاوخونی که خود تو بیشتر از همهٔ موارد دیگر، دربارهٔ همین نقش با من شوخی یا به آن اشاره می کنی».

اتفاقاً این اتفاق دربارهٔ نقش سروش در تقاطع هم افتاده و من در یادآوری خاطرات مختلفی که از فیلم و کنش ها و دیالوگ هایش دارم، معمولاً به همین نقش کوتاه ناصری و به خصوص آن ترانهٔ عاشقانهٔ من درآوردی ساده لوحانهٔ بامزه ای که می خواند (همان که مطلعش «پنج سال انتظار، تموم شد» است)، زیاد اشاره می کنم.دلیلش واقعاً چیست؟ نقش ناصری با وجود حجم زمانی اندکش، سه مرحلهٔ مختف و کاملاً قابل شناسایی دارد که شبیه مسیر دگرگونی های یک نقش پرحجم است: در ابتدا یک عاشق ساده دل است که از فرط حجب و حیا و «چُرمَنگی»، حتی به تته پته می افتد و مدام به نامزدش «بله» و «چشم» می گوید؛ بعد مرحله ای دشوار را برای کنرا آمدن با مرگ ناگهانی و شوکه کنندهٔ او طی می کند که البته هیچ وقت با آن کنار نمی آید و از به هم زدن کاری که باید در اتاق فرمان تلویزیون انجام دهد تا شکستن شیشهٔ هر پژو ۲۰۶ نقره ای که می بیند (که اتفاقاً ماشین خود سروش هم دقیقاً همین است و می گوید موقع گرفتن آن سکانس، دلش برای ماشینی که قرار بوده در فیلم بازی کند و شیشه اش بشکند، می سوخته!) هر کاری از او سرمی رند تا این واقعیت تلخ را آرام نپذیرد؛ تا مرحلهٔ آخر که به عنوان بیمار، در آسایشگاهی بستری است: «همین مسیر باعث می شد که هر چند ظاهراً این نقش امکان چشمگیر شدن نداشت و با حرکات عجیبی که خاطره ای پررنگ در ذهن تماشاگر باقی بگذارد، همراه نبود، ولی عناصر دیگری داشت که کار بر روی

آن را برای من بازیگر جذاب می کرد. عشق سودایی یکی از اینها بود و بعد، رسیدن به آن جنون عاشقانه. شاید حتی کوتاهی نقش برای نمایش مقطعی این حالات، جذاب ترش می کرد. اگر بازیگر فرصت گسترده ای داشته باشد تا جزء به جزء این مراحل را به نمایش بگذارد، نقطه گذاری ها و فکر کردن به موقعیت های حذف شده از زندگی شخصیت که در فیلم نشان داده نمی شود، این قدر جذاب و درگیرکننده نخواهد بود».

یکی از تأثیرات قابل اشارهٔ نقش و بازی سروش صحت در فیلم، این است که او عملاً موقعیت بسیار غمبار و تراژیکی در داستان های متعدد اثر دارد (نامزد آقای ناصری، حتی پیش از آن که صمیمیت آن دو به مرحلهٔ «تو»گفتن به همدیگر برسد، در همان مرحلهٔ رو در بایستی اولیه که هنوز به هم «شما» می گویند، در تصادف و درجا کشته می شود)؛ ولی هم در اغلب لحظه های حضورش در فیلم و هم در خاطرهٔ بعدی تماشاگر پس از اتمام تماشا، گاه لبخندی به لب بیننده می نشاند. آیا این خندهٔ هرچند خفیف، به سابقهٔ ذهنی بینندهٔ عام از بازی های سروش در طنزهای تلویزیونی می آید؟ اگر چنین است، چرا ماها هم از دیدن او در آن صحنهٔ تلخ حمله به ماشین یا بیرون آمدن از آسایشگاه، ته لبخندی می زنیم؟ جواب خود بازیگر، نکتهٔ خاصی در بردارد: «از این که بیننده با دیدن موقعیت هایی به این تلخی، کمی هم خنده اش می گیرد، هیچ ناراحت نیستم. به نظرم این خندیدن فقط به پسزمینهٔ کار طنزم بر نمی گردد. بخش دیگر و عمده اش ناشی از این است که همهٔ معادلات شخصیت ناصری با عاشق بودنش ارتباط دارد؛ و عشق حتی در بهترین حالاتش و در اوج دوران شکوفایی رابطهٔ عشاق، در اوج بالندگی و وصال و آرامش عاشقانه هم با نوعی غم درونی همراه است. نواهای عاشقانه، اغلب محزون اند و حتی بهترین لحظه های همراهی عشاق، یک اندوه خاصی را در دل خودش دارد. برعکس این ماجرا هم صادق است؛ یعنی غمگین ترین هجران ها و دورافتادن عشاق از همدیگر، با نوعی شیرینی دلنشین همراه است. تلخ ترین دلتنگی های عاشقانه هم

حس زیبا و دل انگیزی به عشاق می دهد و حتی لبخندها و تبسم ها را با آه کشیدن و حسرت خواری، ترکیب می کند (یا برعکس). درست به همین دلیل است که از خندیدن خفیف مردم به جنون عاشقانه و تلخ ناصری، تعجب نمی کنم. چ.ن این جمع اضداد، اصلاً ویژگی منحصر به فرد و جذاب احساس های عاشقانه است».

بازیگری که برای موقعیت مرکزی نقش، این نگرش دقیق به احساسات انسانی را چاشنی کارش می کند، نباید هم از پذیرش حضور در نماهایی کوتاه و گذرا نگران باشد. عمق نقش، نتیجهٔ عمق نگاهی است که بازیگر در شناخت و اجرای آن به کار می گیرد.

باران کوثری به نقش مهسا

اهمیت رعایت «اندازه»های نقش

بازی باران کوثری در نقشی که حوالی دقیقهٔ ۲۵ یک فیلم ۱۰۰و چند دقیقه ای می میرد و از دایرهٔ روایت بیرون می رود، با هر معیار رایج و مرسوم در مناسبات شناخته شده این سینما، عجیب به نظر می رسد. ولی خود بازیگر معتقد است این عجیب بودن بیش از آن که به حجم نقش برگردد، به این که اصلاً نوسان و اوج و فرود ندارد، مربوط می شود: «مدت ها پیش از آن که آقای داودی برای پیشنهاد این نقش با من تماس بگیرند، در جریان نوشته شدن فیلمنامه به دست اقای فرید مصطفوی بودم. حتی بخش های زیادی از فیلمنامه را به عنوان یک دوست خانوادگی، خوانده بودم. وقتی سه سالی گذشت و آقای داودی برای بازی ام در نقش مهسا تماس گرفتند، پیش خودم یک لحظه تعجب کردم. از این جهت که فکر نمی کردم در طول این سه سال، آن قدر بزرگ شده باشم که نقش دختری در آستانهٔ ازدواج به من بخورد. نقشی

که موقع خواندن فیلمنامه، همین دو سه سال پیش، آن را در قالب زنی که خیلی بزرگ تر از من بود، می دیدم! ولی بعد به این فکر کردم که تقریباً می توانم بفهمم چرا برای نقش مهسا انتخاب شده ام. در فضای سینمای ما این طور جا افتاده که اگر نقش یک دختر جوان، یک شیرینی ها و شیطنت هایی داشته باشد، من می توان بازی اش کنم. نمی دانم این تا چه حد درست است. دیگران باید قضاوت کنند. ولی این را می دان که چون نقش مهسا با تغییر و دگرگونی همراه نیست، چون یکنواخت است و پیچش خاصی ندارد، برای اغلب بازیگران و تماشاگران جذاب نیست. ولی این حرف آقای سیروس گرجستانی را خیلی قبول دارم که می گوید هر نقش مرده ای را می شود زنده کرد. در حد یک ایدهٔ کلی، پیشنهاد کردم مهسا که در فیلمنامه یک گویندهٔ اخبار تلویزیون بود، به مجری/عروسک گردان یک برنامهٔ کودکانه بدل شود و این بازیگوشی را در او آشکارتر می کرد».

اما اینها هنوز سوای دلایلی است که باران برای پذیرش این نقش و انگیزه هایی که در اجرایش داشته، ذکر می کند: «حواسم به این موضوع بود که نقش مهسا از آن نقش هایی است که قرار است با مرگ و فقدانش برای تماشاگر اهمیت پیدا کند. در واقع همان پیشنهاد کار با عروسک هم از این جهت بود که وجه عاطفی شخصیت برای تماشاگر پررنگ تر شود. بنا بود مردم او را در شرایط ساده و یکدست و بدون پیچش دراماتیک ببینند و موقعیت درگیرکننده در واقع از حایی شکل بگیرد که او با تصادف و مرگ ناگهانی، از مسیر داستان خارج شود. خود این نکته، یکی از انگیزه هایم برای کار در این نقش بود. این که بیننده به حال شیطنت و طراوت و جوانی ای دل بسوزاند که با مرگ او، از فیلم می رود. ویژگی دیگر، فیلمنامهٔ عالی و حضور خود آقای داودی به عنوان کارگردان بود. با اطمینان کامل، این حس را دشاتم که قرار است در جریان ساخته شدن این فیلم، اتفاق خوبی در سینمای ایران بیفتد و چون اساساً این را می

فهمم که قرار نیست هر فیلمی، فیلم بازیگر باشد و او در آن جلوه گری کند، ترجیح دادم در بخشی از این اتفاق سهیم باشم».

ولی فراتر از این ادراک کلی، خصلت مهم بازی او در این است که مطلقاً سعی نکرده از اندازه های معین نقش فراتر برود و آن را به بهانه های فرعی، چشمگیرتر جلوه دهد. این عادت مرضیه، در بخش های مختلف بازیگری سینمای ایران وجود دارد که کسی بدون در نظر گرفتن ضرورت های روایت و درام پردازی و شخصیت سازی فیلم، می کوشد عنان اختیار صحنه را از بازیگران مقابل بگیرد یا رفتاری را تشدید شده تر از آن چه لازم است، اجرا کند تا بازی اش به اصطلاح بیشتر به چشم بیاید؛ غافل از این که با بیرون زدن از ابعادی که در فیلم و فیلمنامه برای آن نقش تعبیه شده، حتماً این جنبهٔ غیرضروری و فخرفروشانه و خودنمایانه، در بازی اش توی ذوق خواهد زد. باران کوثری احاطهٔ کاملی بر این نکته دارد: «در سینمای ما به غلط این طور جا افتاده که مثلاً هر کس حتی در جاهایی که ضرورتی ندارد، اگر بتواند بهتر گریه کند، بازیگر بهتری است! خیلی ها سعی می کنند نقشی کوتاه زا خیلی حسی و با فراز و نشیب بازی کنند تا مثلاً بینندهٔ فیلم بگوید طرف چه بازیگر بزرگی است که توانسته نقش کوچک را بزرگ و چشمگیر کند! فیلم دیدن، مقایسهٔ این ویژگی ها در بازیگری سینمای دنیا و ایران و بحث و صحبت هایی که در این موراد با خانواده ام داشته ام، باعث شده که نسبت به این موضوع به خصوص، حواسم جمع باشد: از روز اول می دانستم که این یکنواختی در شخصیت مهسا هست و بیهوده زیادش نکردم و به آن شاخ و برگ اضافی ندادم. تأثیری که از جانب او روی تماشاگر می ماند، همان نبودش در بخش های بعدی فیلم است و نباید با افراط در بخش های مربوط به بودنش، آن را افزایش می دادم یا در حقیقت از مسیر خودش منحرف می کردم».

در برداشت های تماشاگران فیلم هایی که روایت متقاطع و چندداستانی دارند، گهگاه اتفاقات ناخواسته ای می افتد که گریزناپذیر است. در مورد تقاطع، اتفاق جالبی که افتاده این است که تقریباً تمام بینندگان فیلم، مهسا و بهناز (السا فیروز آذر) را خواهر هم تصور می کنند. در تجربه ای شخصی، وقتی می خواستم خلاصهٔ داستانی برای فیلم بنویسم و همین نکته را از خود داودی پرسیدم، گفت که در فیلمنامه آنها دوست همدیگرند و آفرین عبیسی نقش مادر بهناز را بازی می کند. شبی که به تصادف می انجامد، مهسا می رود به خانهٔ مادری دوست باردارش بهناز که با هم بیرون بروند. اما چند نکته باعث شده که تماشاگر تصور کند آن دو خواهرند: یکی این که وقتی مهسا به بهناز می گوید «آدم با مادرش این جوری حرف نمی زنه»، می شود این طور دید که خواهری دراد به خواهر خود در بارهٔ رفتار او با مادر جفت شان، تذکر می دهد و لزوماً این طور نیست که این تذکر، نشان دهندهٔ زمینهٔ خانوادگی جداگانهٔ آن دو باشد. دیگر این که وقتی مهسا پای تلفن آن طور قربان صدقهٔ بچهٔ بهناز و احتمالاً توصیفی که از سونوگرافی اش شنیده، می رود، تصور این که خودش خالهٔ بچه است، تقویت می شود. و دست آخر این که جملهٔ بهناز در ماشین دربارهٔ این که آقای ناصری می خواهد با مهسا ازدواج کند، آن هم با «چهار تا خواهر زن آتیشپاره»، شکی برای تماشاگر باقی نمی گذارد که خودش هم یکی از همین خواهران مهساست.

حالا چرا دارم روی این بحث، این قدر وقت می گذارم؟ و اصلاً اهمیتش در چیست؟ مسئله این است که باران کوثری به عنوان عاملی که به یکی از این دو جان بخشیده، می گوید اگر می دانست کارگردان و فیلمنامه نویس در نهایت به این برداشت تماشاگر رضایت می دهند، حتماً رفتار خواهرانهٔ مهسا با بهناز را طور دیگری بازی می کرد: «دلایلی که باعث این فکر تماشاگران فیلم و از جمله خود شما شده، استفاده های ساده ای است که از کلمات می شود؛ مثل همان اشاره به خواهران مهسا. در واقع همان طور که دلیل مشخص و قطعی و صریحی برای مخالفت با این که مهسا و بهناز خواهرند، نداریم، دلیل محکمی

برای تأییدش هم نداریم. ناراحتی من از این است که اگر خواهر بودند، جور دیگری بازی می کردم. من در همان یکی دو نمایی که رابطهٔ مهسا با مادر بهناز را نشان می دهد، کاملاً با حس احترام همراه با صمیمیت بین دو دوست و مادر یکی از آنها نگاه کردم و دیالوگ گفتم. ولی به گمانم این که تماشاگر فکر می کند و اصلا اطمینان دارد این دو خواهرند، به یک زمینهٔ ملودراماتیک بر می گردد:

این که مادری یک دختر باردار و یک دختر دم بخت را با هم از دست داده باشد و حالا نوهٔ بی مادرش را با یک دنیا غصه از بیمارستان بگیرد، خیلی غم انگیزتر یا حتی دراماتیک تر است و به خاطر همین، این تصور تقویت می شود». خب، با تأمل در مناسبات حسی میان ملودرام و مخاطبش، کاملاً محتمل است که نظر و ریشه یابی باران درست باشد.